

小清新的世界之路：《那些我們一起追的女孩》的東亞跨國重製

張皓棠*

摘要

約從 2010 年代末開始，跨國重製電影在東亞與東南亞地區蔚為風潮，此現象不僅展現了全球化下的新興文化交流管道，就台灣研究而言，也有助於我們重思當代台灣文化進入世界空間時的挑戰與轉機。在此，作家九把刀的同名網路小說改編電影《那些年，我們一起追的女孩》（2011）之跨國重製值得關注，一方面是此部片已重製至日本（2018）、泰國（2023）與韓國（2024），顯示其擠身世界影壇的影響力；另一方面則是此部片以小清新風格所產生的跨國迴響，暗示了近年來台灣文學與電影成功達成了跨文化流通，並於另一個文化體系開啟來世。

本文將藉由兩個部分探索此電影重製的世界化歷程與其所帶來的啟發。首先，《那些年》的跨國重製皆遭遇了典型的「重新語境化」之歷程，異國的電影創作者幾乎抹除了所有可見的台灣符號，也包含了原本適應台灣觀眾的喜劇表現手法，這過程可說是挑戰了過去試圖透過台灣文化獨特性參與世界的路徑，暗示了在世界文化場域中的流通往往需要透過重新形塑原作身份以獲取當地觀眾的認可，想藉由在地性的人文、風俗與地景難以與異文化場域進行有效的交流；第二部分，將引入台灣目前對於世界化概念的討論，探尋重製電影過程中重新語境化後的轉機，事實上儘管原電影中的台灣性看似被消除殆盡，但重製卻都忠實了小清新的情感與敘事結構，本文主張小清新並非只是一種情感結構或去在地化的敘事方式，而是可從電影類型的方式分析並留意其生成於在地脈絡的特性，其中的懷舊與地方特色更提供了異文化電影場域想像過去的方法，也進一步展示台灣敘事主動形塑「世界」的可能性。

關鍵詞：世界化，重製電影，電影類型，小清新

一、前言

2011 年，作家九把刀首次擔任劇情長片導演，改編了自己過去熱銷的網路愛情小說《那些年，我們一起追的女孩》（以下簡稱為《那些年》）為同名電影。這部電影在拍攝之初並非一帆風順，儘管有人氣作家加持，國片輔導金甚至給予了當年度新人組最高額的五百萬，然而彼時的電影公司仍對於《那些年》並未有多大的信心。據九把刀於電影上映後所寫的回憶錄指出，《那些年》原訂於 2009 年開拍，然而資金始終無法到位，甚至出現關鍵金主在最後一刻提前撤資的狀況。（九把刀，2011:28）此外，就拍攝團隊來看，九把刀在此之前唯一執導過的僅有 2009 年的短片〈三聲有幸〉，另外兩名執行導演與攝影師也未有製作長片的經驗，製作公司精漢堂更是第一次接觸電影長片。同時演員有許多素人，當中戲份最重的男主角柯震東當時甚至未有任何演出經歷，九把刀拍攝時的自述「這真是一群未爆彈的組合」可謂相當貼切。

不過這群未爆彈並未如想像中造成失敗的結果，相反的是，《那些年》在上映後迅速建立好評口碑，更以四億票房收入榮獲當年的國片票房亞軍，僅次於魏德聖籌備多年的《賽德克·巴萊》（2011）。其電影版權隨後也快速銷往東亞各國，並以洋溢青春愛情的小清新風格擄獲各地觀眾的喜愛，甚至在多年後引起了不同國家創作者進行電影重製的興趣，成為近年來東亞各國重製台灣電影熱潮中的代表作品。

電影重製目前具有多個涵義，一方面可以指涉「基於先前劇本的電影」、「對既有電影的全新版本」或是「一定程度上向觀眾宣告自身與一部或多部前作相關的電影」；另一方面，由於互文性（intertextuality）概念的影響，電影重製甚至進一步理論化為「電影文化所有論述實踐所產生的無限且未完結的可能性」。（Verevis 2006:1-2）而本文所謂的電影重製為放置於特定脈絡下的觀察，指的是東亞地區近年來生產的對區域內不同國家既有電影的全新版本。這波電影重製的熱潮約始自 2010 年代末，東亞區域內的電影業相互推出許多源於過去經典電影的重製。台灣電影中已有數部跨國重製電影，如《比悲傷更悲傷的故事》（2018）與《當男人戀愛時》（2021）即是分別重製韓國經典愛情電影《最悲傷的故事》（「슬픔보다 더 슬픈 이야기」，2009）與《不標準情人》（「남자가 사랑할 때」，2014）。同時，東亞各國也展現了對台灣電影的濃厚興趣，首先是日本於 2018 年重製了《那些年》為同名電影（「あの頃、君を追いかけた」），2020 年時再次重製了《消失的情人節》為《快一秒的他》（「先一秒の彼」），2024 年則重製了周杰倫於 2009 年自導自演的《不能說的祕密》為同名電影（「言えない秘密」）；泰國近期也熱衷重製台灣影視作品，就電影方面 2023 年時推出了《那些年》的重製版《My Precious 初戀》（"รักแรก โคตรลืมยาก"），並於隔年將此電影

* 張皓棠，現台灣大學台灣文學研究所博士生，主要研究領域為跨媒介研究。曾獲第七屆與第八屆大專院校現代詩學研究獎、國立台灣文學館 2020 年傑出碩士論文獎佳作。出版專書《噪音：夏宇詩歌的媒介想像》。

改編為電視劇版本，2024 年台灣電影《關於我和鬼變成家人的那件事》也已宣布即將重製為泰國版；韓國近年來也不遑多讓，2024 年時更一次推出《聽說》（2009）、《不能說的祕密》與《那些年》三部台灣電影的重製。

在過去，台灣影視作品的重製往往以電視劇面貌出現在東亞各國。約於新世紀初，隨著改編自日本神尾葉子漫畫的偶像劇《流星花園》（2001）在台灣斬獲驚人的收視率，不久該劇便外銷自日本、韓國、中國等地並蔚為風潮，中國與韓國甚至進一步以台劇為基礎重製為當地版本。其後台灣偶像劇逐漸成為各國電視劇製作人的故事來源，2000 年後台灣觀眾耳熟能詳的電視劇如《命中注定我愛你》（2008）、《拜犬女王》（2009）、《我可能不會愛你》（2011）等都能在東亞國家中發現重製的蹤影。然而，就電影的跨國重製而言，台灣電影的外銷在此次風潮前其實僅有極少數零星個案，如李安的《飲食男女》（1994）曾於 2001 年重製為美國版本的《玉米粉圓餅湯》（*Tortilla Soup*），陳國富的《徵婚啟事》（1998）亦曾於中國重製為《非誠勿擾》（2008），但是都並未帶動後續效應形成顯著的跨國重製電影熱潮。

直到《那些年》日本版的問世，台灣電影開始頻繁成為了各國電影業選擇重製的原作來源。這批受海外青睞的重製電影主要特色可分為兩個方面，首先是這些重製電影的台灣原版皆產製於電影《海角七號》（2007）所帶起的後新電影浪潮之後。相較於台灣新電影時期講究個人化風格的「作者電影」，後新電影多透過了好萊塢美學否定了新電影在技巧上的刻意抑制，即「企圖在新電影的菁英美學之上，嘗試創造另一種美學理念——姑且稱之為庶民美學——的電影」（彭小妍 2010:133）。在《海角七號》獲得驚人票房成績之後，台灣電影工業於是開始轉為商業類型電影的製作模式，這批受青睞的重製電影採取的皆是大眾傾向的敘事模式，且都在最初上映時取得國內票房上的成功並行銷海外。相較來說以菁英美學拍攝的電影在重製上則乏人問津，顯示了市場考量為當今亞洲跨國重製的首要因素。

另一方面是，這批重製電影皆為愛情喜劇電影。這一類型傾向響應了電影學者林松輝對當今台灣電影軟實力的分析，不同於新電影時期的台灣電影主要以藝術技巧獲取三大國際電影節獎項展示全球影響力，《海角七號》之後的台灣電影蘊含著一股情感轉向的氛圍，主要藉由名為「小清新」的情感結構，描繪特定階層的文化想像，並於中國及香港等地區引起情感共鳴。（Lim 2022:122）而在這些重製電影的來源電影中，小清新的情感極易被辨識，他們往往是藉由校園或小資產階級的愛情故事展現乾淨明亮的甜蜜氛圍，在原電影行銷海外後即經常被標籤為某種台灣特色（例如「台灣感性（대만감성）」），如今則更進一步重製為各國版本，顯示了年輕世代的愛情喜劇已成為台灣電影中能穩定發揮區域軟實力的主要類型。

在這波重製浪潮中，《那些年》無疑是台灣電影中最受亞洲電影創作者最注目的一部。如前述所提及，《那些年》已有三個國家的重製版本，成為了目前台灣電影史中具有最多跨國電影重製版本的作品。本文認為這不只展現了全球化下東亞地區多面向的文化交流，

就台灣電影研究而言，也象徵著當代台灣電影某種「世界化」的歷程，讓我們有案例可進一步探討不同文化與美學在流通與重製過程中的衝突與協商。

本文將以日本版與泰國版《那些年》為討論對象，藉由兩個部分探索電影重製的世界化歷程與其所帶來的啟發。在第一部分中，本文將透過改編與重製研究的視野比較《那些年》的各個版本，可以注意到《那些年》在日本與泰國版的重製皆遭遇了典型的「重新語境化」的歷程，當地的電影創作者幾乎抹除了所有可見的台灣符號，也包含了原本適應台灣觀眾的喜劇表現手法，這過程可說是挑戰了過去透過台灣文化獨特性參與世界的路徑，暗示了在世界文化場域中的流通往往需要透過重新形塑原作身份以獲取當地觀眾的認可；第二部分，我將引入台灣文學研究中目前對於世界概念的討論，探尋重製電影過程中重新語境化後的轉機，事實上儘管《那些年》原作中的台灣性看似在重製後被消除殆盡，但重製後的版本卻都忠實了「小清新」此一台灣類型電影的敘事系統。本文主張小清新並非僅是一種情感結構或去在地化的敘事方式，相反的是我們必須留意其生成於在地脈絡的特性，而其中的地方與懷舊特色更提供了異文化的電影場域想像過去的方法，在東亞流行文化圈中達成主動形塑「世界」的可能。因此，從電影重製現象的案例而言，探尋台灣文化世界化歷程的重點並非是在地獨有的人文與景觀，應更關注本土生成的敘事風格與思考模式。

二、重新語境化後的「那些年」

近年東亞的電影重製現象並非是對經典電影同地區跨時代重製，最主要涉及的是跨地域的文化轉譯（cultural translation）。在 2023 年出版的論文集《東亞重製電影》（*East Asian Film Remakes*）中，主編迪夫里恩特（David Scott Diffrient）即曾指出「熟悉感與陌生感這一看似矛盾的二元對立，長期以來一直是東亞重製電影的主要特色」（Diffrient 2023：20），此處所謂熟悉感來自於兩電影版本都有相同的人物設定與情節發展，而陌生感則是來自於跨國轉譯過程中，創作者對原作以異文化情境進行的重新詮釋，因而迪夫里恩特建議，這種情境性意義需要一種介於邊界之間的觀影分析。

在此，為了將視角流動於國家邊界之間，本文主要以「重新語境化」（recontextualize）一詞來稱呼此種重製模式。此處所謂的重新語境化，指涉的是重製過程中，創作者對於來源故事語境脈絡上包含空間、時間乃自電影形式風格的重新在地化編碼。電影重製的成果經常充滿了各種不同文化意識形態的衝突與協商，這可藉助何其恩（Linda Hutcheon）改編理論的說法，改編行動並非完全依賴於原作，而是與改編當下的生產環境相牽連，即「這些決策往往是受到意識形態、社會、歷史、文化、個人美學等層面的影響」（Hutcheon 2013:108）。重製過程並不只是單純將畫面複製一遍，電影創作者為了要適應當地觀眾，在決策中往往會藉由與當地密切相關的社會文化以重新配置原作品的內容。同樣地，在《那些年》的各種重製版本中，儘管主要劇情發展吻合了原版，但在文化呈現上幾乎抹除了台灣語境的各種符碼。

此處先梳理《那些年》的劇情。日本版與泰國版與原作都是幾乎相同的故事發展，皆是以男主角的回憶開始倒敘，講述高中校園中調皮搗蛋的男孩由於與認真的女主角邂逅，在女孩的幫助下男孩開始奮發讀書，並在一票同樣追求女孩的男同學中脫穎而出，與女孩的關係也越來越曖昧，就算大學後分隔兩地他們也經常約會。然而兩人始終都沒有正式交往，錯過了許多可以確認彼此關係的時刻，又因大學時男主角舉辦格鬥比賽的舉動被女主角否定，致使男主角不再追求女主角。最後，男主角在開始工作後收到了女孩的喜帖，一群高中同班同學在女主角的婚禮中步向結局。

《那些年》講述了一個從男性視角出發的愛情故事，其處理愛情的手法呼應了台灣愛情網路小說的發展，誠如陳國偉在《類型風景——戰後台灣大眾文學》中的分析，台灣網路愛情小說的一大特點即是創造出了「純愛」風潮，不同於過往瓊瑤式愛情小說或電影，常出現背景或階級差異帶來的衝突之愛，1990年代末的網路愛情小說多奠基於日常生活或校園中，以單純的人際互動凸顯真實性。（陳國偉 2013:119）在此，小說《那些年》即具備了此一基調，以「壞學生對上好學生」的公式展開故事，而電影版的《那些年》繼續強化了這部分的表現，電影選擇保留並著重小說中即有的「柯景騰在沈佳宜的督促下讀書」以及「兩人以綁馬尾與剃光頭賭段考排名」等部分，這部分也在泰國版與日本版中如實重現，使兩人的「純愛」關係更為明確。

但《那些年》的純愛卻也並未讓男女主角最終在一起。事實上遺憾才是此故事的核心，然而遺憾在此並非是負面涵義，因為文本呈現上並未讓遺憾成為難以釋懷的懊悔，而是如「那些年」此一詞所隱含的某種對過去美好往事的追憶。男主角在最終的婚禮也是將兩人的愛情寄託於平行宇宙的幻想中，對影迷而言正是以釋然而非悲憤的態度來修復感情過程中所遭遇的挫折。

三個版本的劇情核心皆不脫離此種對過往愛情的遺憾，在這部分日本與泰國的電影創作者並未對重大相關劇情作出更動，甚至盡可能還原原版的經典畫面，像是被藍色原子筆塗滿的純白制服、好友一起在海邊暢談心事、以及最後婚禮時一群同學吻上新郎的橋段等等。同時，在故事空間設定上也都不選擇大都會而是地方小鎮，人物設定上三版本也幾乎雷同，不只是男女主角的壞學生與好學生形象，好友群的設定也相似，例如原作中因青春而經常有性反應的廖該邊、為人早熟形象圓胖的阿和、喜歡耍帥的曹國勝、女主角沈佳宜的閨蜜彎彎……等都能在日本版與泰國版找到對應的角色。唯日本版在原作中女主角與阿和的對應人物上做了些許差異，女主角除了設定為資優生外，更多了醫生家庭子女的背景，至於對應阿和此一角色的日本版人物，則不是追求沈佳宜的其中一員，原因在於阿和喜歡的反而是好友群中的其中一位男生。這種更動雖然讓日本版多了一些階級差異以及多元性別的意味，但在整體大敘事上三個版本都持相同發展。

不過在比較視野下，更為突出的是前述迪夫里恩特所言的「陌生感」，大部分原版中的台灣文化在重製過程中都被置換為異文化中更為「道地」的元素，這不單是跨國轉換下鏡頭空間變為當地景致，在許多文化習俗上都被電影創作者更換。例如台灣版與日本版電影開頭中男主角騎腳踏車的畫面，在泰國版時就被置換為騎機車；台灣版的日常飲食是吃

肉粽與肉圓，在日本版則換成御飯糰與中華拉麵，在泰國版則是變成了顏色鮮豔的飲料與網咖的泡麵。這些可說是電影重製中常見的重新語境化之操作，電影創作者必須將不貼近當地語境下的文化習慣抹除並重置。

另一方面，除了文化習慣外，三部電影在故事發生的時間點上也不相同。此處的差異扣連著電影末段男女主角得以再次通電話的天災發生日，原版是台灣的九二一大地震，日本版則巧妙地更換為三一一大地震，泰國版則變成了南亞大海嘯。這些改動可以視為重新語境化過程中讓故事更為合理的調動，畢竟當故事場景從台灣搬至其他國家時，當地的電影創作者勢必要尋求可以對應的重大事件以激起當地觀眾的共鳴，而電影末段中的重製版選擇不同的天災，也導致了三個版本故事的起始時間點有些許差異。

這種時序上的更動，可以看出不同版本電影中懷舊意味所指向的年代對三地的觀眾而言並不相同，三個版本的電影在開頭都藉由男主角旁白召喚特定年代的集體記憶，如原作是「1994 年，那一年我十六歲，張雨聲的歌聲還在，張學友的《吻別》大賣一百多萬張卡帶，組頭還沒開始看中華職棒，經典龍象大戰總是滿場……」；日本版則是「十年前，那時候我還只是個高中生，雖然有些遲，那一年我媽也沉迷過韓流，那是北島康介在北京奧運叫喊著『我什麼也說不出來』之後的事，東京建造晴空塔工程也始於那一年的春天……」；泰國版則是讓男主角一邊拿起兒時的讀物如《七龍珠》、《夏綠蒂的網》與筆記本，並配上旁白「每一個人都有收藏自己回憶的地方，我的呢就是這本筆記本，記上了屬於我和她的回憶，一切都從那個『Y2K』的年代開始……」。這些旁白，顯現了台灣著重的是 1990 年代成長中學子的共同經驗，日本則是 2000 年代末的平成懷舊，對泰國觀眾而言則是 Y2K 世代的回憶。

除了在地文化符碼上的調換外，三個版本也有形式風格上的重新語境化，此種差異應和著各地的喜劇電影脈絡。舉例來說，原版在喜劇的場面調度上反映了導演九把刀的風格，此部有意往大眾靠攏並未有艱深晦澀的電影語言，節奏輕快，並在電影故事初期經常以荒謬畫面結合性意味的玩笑，展現青少年的幼稚氛圍。然而在日本版中，其引起喜劇效果的方式更接近導演長谷川康夫擅長的日本純愛電影之形式風格，經常帶有緩慢而克制的安靜氛圍，不過多使用音樂來渲染情緒，在演員呈現上也是，例如日本版在男主角陽台上讀英文的段落，原版是大聲念英文並與鄰居對罵，但日本版則是非常節制的用氣音喊話，僅透過糾結的臉部表情與肢體擺動表達，迎合著日本的禮儀文化。泰國版的喜劇效果則大量沿用了泰國鬼片喜劇的脈絡，儘管台灣原作中有殭屍的片段，但泰國版電影中賦予了更多與鬼相關的喜劇橋段，例如男主角擾亂打課秩序的方式就是透過假裝潭神附身，在跨年夜時也有鬧鬼的打鬧劇情。此種現象吻合了改編研究中利奇（Thomas Leitch）透過生物學所提出的適應概念，他強調每次改編的過程都是對環境的重新適應，故事因此會隨著不同時空背景與技術條件而更動。（Leitch 2017:173）喜劇即帶有濃厚的文化在地性，不同地區的觀眾對於喜劇的接受有特定的文化養成，電影創作者遂藉由在地的喜劇風格調整敘事節奏。

須注意的是，重新語境化對於電影創作者而言雖可獲取當地觀眾的共鳴，但這同時也是雙面刃，重新語境化是否能徹底執行也經常成為觀眾評斷重製是否成功的標準。電影重

製往往帶有商業意圖，採取過去大賣的故事即是一種相對安全的獲利方法，但在跨國重製中，若是出現過多遵照原作的狀況，往往會引起當地觀眾的負面評價。泰國版並未遭遇類似問題，然而日本版就帶有非常多致敬的成分，導演長谷川康夫即曾在訪談中強調「我們原封不動地將部分場景以及鏡頭搬上日本版」（長谷川康夫 2018），這一體現不只是畫面構圖上的相似性，在許多設定上也盡可能如出一轍，例如台灣版與日本版的學校名稱都是「精誠」，主角好友陽平父親設定為台灣人，甚至日本版還特地到台灣取景以還原原作中放天燈的場景。然而這種高度致敬卻不一定能迎合當地觀眾，對日本版負面評價大都在於這些角色行為、場景選擇在日本文化下不合邏輯，例如記者田中伶即以「略顯生硬，但能感受到導演致敬的用心良苦」指出日本版的缺點（田中伶 2024），此一評價其實已語帶委婉，在一般觀眾方面則有更多激烈的批判。¹

此一狀況也帶來了某種對於世界化的啟示，當試圖將文化產品輸出時，所需要思考的不僅是異國文化場域能夠接受的題材，也要留意到在輸出後，異國文化場域也會重塑原作的文化身份，在此次的大眾電影案例中甚至會將原作身分不留痕跡地盡數抹除，尤其是具有濃烈且明確的在地性符號象徵之人文與地景，因此是以什麼途徑達成跨文化流通顯然須要更細緻的探討。

尤其在文化生產中，以在地特色引起全球化的國際交流並不如觀光或實質產品來得有效，在地化與全球化的紛爭更為複雜，例如從《那些年》的傳播來看，此部片雖然成功跨出台灣並引起他國創作者重製，但可供辨認的台灣性卻可能會被視為引起觀眾共鳴時的障礙，這使得透過展現文化獨特性以吸引世界關注的理念在文化生產中失效，即世界文化場域的不對等結構仍難以撼動，繼續堅持此理念可能最終只能淪為主流文化國家的某種異國情調（the exotica）的補充。既然如此，當討論台灣文化產品的世界化過程時，路徑上除了台灣獨有的景觀符碼外，還有什麼元素能夠展現台灣軟實力的可能性？

三、重思小清新：無法被重製過程抹除的在地性

本文對於跨文化流通的概念受惠於近年來台灣文學研究中關於「世界」的種種探討。論及「世界」，此一詞可說是 2020 年代後台灣文學與台灣電影研究中的熱門關鍵字，當今台灣的文學、電影與藝術相關研究皆在試圖去探討如何將台灣置於世界的範疇中，這可從海內外多個台灣研究研討會主題或專書標題如《世界中的台灣文學》（2020）、《台灣文學的世界之路》（2023）中顯露端倪。這一現象其實宣示了，透過台灣研究的學術體制化與持續多年的深耕，過去因政治高壓被消聲的台灣主體建構已達到了階段性成果，正如學者

¹ 若搜尋「あの頃、君を追いかけた」上映之時的相關網路評論，即有日本網友キクさん指出「不理解為何須要台灣場景」，見 <https://eiga.com/movie/87926/review/all/2/>。另一個網友門倉カド（映画コーディネーター）則提到「主角的言行與真實的年輕人脫節，給人一種很不日本的感覺」，見 <https://moviewalker.jp/mv63923/review/>。

黃美娥所言，「在謀求建構主體性、本土性的努力之後，則是進一步將台灣文學由本土、本島，延伸至域外、東亞視野，乃至立足於全球化座標，以及世界文學之中」（黃美娥 2022:12）。也因此，在世界概念於台灣研究如火如荼的此刻，本文認為《那些年》的跨國重製現象將有助於我們重思當代台灣文化進入世界時的挑戰與機會，並展示了台灣電影主動去形塑世界的可能性。

探討台灣文學與世界關係具有多種路徑，或探索過往台灣文人與世界思潮的接觸，或響應學者史書美近年來推動的「關係比較學」以將台灣－世界的關係與其他跨國關係互相比較（史書美 2024）。而近年來另一個關鍵倡議是試圖提高台灣在世界的能見度與參與的能力，就如同過去台灣文化進程總是時時見到各國文學與文化的參與，現在則更期望當代台灣的作品能夠主動參與形塑世界的過程。

此種探討台灣作品如何面對世界文化場域認可機制，可見於邱貴芬的《台灣文學的世界之路》。此書力圖探索台灣文學作品要如何在世界文學空間中取得一席之地，邱貴芬所借用的是美國學者戴若什（David Damrosch）提出的「世界文學」概念，強調世界文學並非世界上所有文學的總和，而是可旅行到國外，且在另一個文學體系裡享有新生命的作品（Damrosch 2003: 4-5）。換言之，僅僅將文化產品輸出到他國是不夠的，更重要的是要還要能達成「流通」（circulation）。從流通概念出發，邱貴芬開始檢視目前台灣文學作品在外國讀者中的位置，思索能夠達成流通的「國際辨識指標」，包含了翻譯語言、國際獎項、國際報章雜誌之書評、國際出版品的專輯報導、作品改編、國際研究論文發表篇數等等多種路徑。（邱貴芬 2023: 33）邱貴芬的分析著眼於台灣文學在面臨「小文學」處境時如何提高在世界的能見度，試圖闡明能引起國外讀者興趣的原因，以提供向外輸出台灣文學作品時的考量。

若檢視輸出台灣文化產品的目的，目前對於台灣作品世界化的探討，無論是文學或電影的研究，皆在於「協助台灣文學的國際推廣」（邱貴芬 2023:33）或「展示電影如何協助一個小國在國際舞台上獲得顯著地位」（Lim 2022:2），表明了目的在於提高台灣在國際社群中交流的能力。然而，從《那些年》的例子來看，此作品雖無庸置疑地成功進入了世界，畢竟其引發了外國電影創作者進一步改編，通過了世界空間的認可機制，但能明顯標誌台灣性的特色在世界化過程都被抹除。此狀況作為世界化的案例，彷彿在暗示推廣台灣世界化時不能以台灣文化的推廣為目的，這將使得台灣文化在世界語境中仍是邊緣，只能被動尋求世界讀者／觀眾的共同喜好，而無法主動參與世界的形塑。

事實上，邱貴芬在分析成為世界文學的障礙時也曾指出類似的問題，在探討吳明益成為世界作家之路時其點出了四種障礙，分別是難以與世界文學名著對話的「文學資本匱乏」、難以消解對相對主流文學之遲到感的「落後」、由於文化差異過大而產生的「遙遠」、以及因世界文學不對等結構造成的「能見度低」。與本次案例息息相關的是遙遠障礙，指的是位處世界政經結構邊陲的作品，常對文學中心讀者而言陌生而遙遠，讀著們遂難以理解作家自身所處社會的文化歷史事件，邱貴芬甚至因而提出「『遙遠』似乎是難以克服的

障礙」(邱貴芬 2023:139)，並認為吳明益的成功，在於透過世界文學中已具有廣泛認可魔幻寫實的書寫模式來消解遙遠，而非是透過具有台灣性的書寫模式打入世界文學中。

雖然《那些年》的重製國家集中於東亞地區，具有相較於歐美各國更接近的文化相似度。但其實對於日本與泰國的電影創作者而言，遙遠障礙也正是他們在適應當地環境時所要克服的首要目標。此一樣態，也響應了文化研究學者曹永翰檢視韓流時提出的「東亞流行文化的重述」，由於歷史與文化地理因素，東亞各國即經常互相借用各自的流行文化，韓流也因而「不能視為促進東洲流行文化中的獨特源頭，而應視為過去東亞流行文化的承繼者」，並且反過來構成新的東亞文化。(Cho 2011:390)在台灣電視劇研究中，學者楊芳枝亦曾以此概念對於《流星花園》進行分析，指出《流星花園》的眾多重製，即是「因應不同國族歷史特殊性而進行的在地化所構成的『同中存異』現象」(楊芳枝 2023:47)。《那些年》的重製亦是如此，重新語境化所消除的就是原作中可明確觀察到的台灣性，並在地化為自身的「異」。

儘管台灣性被盡數抹除，但值得注意的是，重製電影們卻仍同時保留了相同的情感結構，這些元素可視為選擇《那些年》重製而非其他電影的核心原因，代表了原電影具有某種吸引人的獨特性，並期望能被引入到他們所在的電影市場。在此，本文採取林松輝在分析台灣版《那些年》的軟實力時提出的「小清新」以稱呼此種達成於世界空間中流通條件。關於小清新的起源，此詞根據林松輝的爬梳，小清新原是中國網路評論上用於音樂風格的術語，表達了某種「乾淨明亮」的情感體現，展現藍天、白雲與綠地的圖像，並與女性、年輕和小資產階級的感性產生親密連結，演變為一個親密的公共領域。以小清新風格稱呼《那些年》的原作，來自於此片於中國上映時的網路評論，而非台灣電影所創設，當九把刀在電影宣傳期間時被問及自己電影歸類為小清新甚至感到疑惑，不過很快地接受這一標籤，這表示了小清新其實是「中國青年和記者對台灣流行文化的情感話語建構」，並非是由台灣國家推動的軟實力武器。(Lim 2022:129)

只是，小清新作為情感建構的探討林松輝雖已提出優秀的分析，但正如小清新實為網友後續冠上的稱呼，在尚未被由中國音樂術語小清新一詞建構前，《那些年》的敘事風格值得更細部的檢視。

因而在此不妨將小清新視為一種具有相對穩定敘事系統的电影類型 (film genre)。電影學者沙茲 (Thomas Schatz) 曾將電影類型作為一種敘事系統來分析，意即可從敘事的基本組成元素如情節、角色、場景、主題與風格等等來判斷，然而須要注意的是他認為電影類型必須以靜態與動態同時觀察，並以西部片為例：

電影類型是兼具靜態和動態的系統。一方面，它是相關敘事和電影元素的常見公式，旨在持續檢視一些基本的文化衝突：比如說，有人可能主張所有的西部片在闡述美國的基本儀式時，都面臨相同的基本議題（開墾中的西部、對英雄頑強的個人主義的頌揚、英雄和西部社區的衝突等等），而形式上的細微變化並沒有改變那些穩定的主題特徵。另一方面，文化的改編、有影響

力的新類型、工業的經濟狀況等等，都持續地改良電影類型。因此，它的本質便一直在改變。(Schatz 2006:40)

這裡沙茲提到兩個重點，首先電影類型是一種穩定的公式，可以透過電影的形式風格與主題指認其大方向的樣貌，其次是電影類型卻並非總是不變，文化、美學與社會的發展都會牽動電影類型的樣貌。若由此電影類型概念檢視《那些年》的小清新，其故事主題可以上溯至 1980 年代台灣學生電影脈絡，即林清介的《學生之愛》(1981)、《同班同學》(1981)與《台北甜心》(1982)等作，扣緊學生生活與青春愛情的主題。另一方面，小清新在主題設定也具有 2000 年初台灣青春成長電影的影子，包含《藍色大門》(2002)與《盛夏光年》(2007)等作。²然而，正如沙茲的提醒，電影類型的歷來發展也經常受到各種文化與社會因素的牽動，小清新作為電影類型時並不僅是過去學生與青春愛情類型電影的延續，其敘事系統也因當代的社會、文化或美學等因素而產生質變，若以《那些年》作為小清新電影類型發展的重要節點來看，這些因素可包含：網路小說、偶像劇與地方懷舊。

《那些年》作為帶起台灣網路小說改編電影的代表作之一，³其類型生成扣合著網路愛情小說與台灣偶像劇的脈絡。首先可以注意到的是，當代網路愛情小說的特色明確融入到改編行動中，九把刀加入了不少撰寫網路小說的經驗。事實上，九把刀在碩士階段時即以網路小說作為畢業論文，其對網路小說的生成與特色有一定程度的了解。與此次改編行動最息息相關的，當是對「清晰流暢」的強調：

網路小說作者缺乏系統的文學訓練與嚴肅文學的閱讀經驗，而網路讀者亦然，在這個地方美學的定義變成了清晰流暢，而不是字字珠璣。更進一步來說，文學的不透明性在網路環境中反而是種障礙，因為這與讀者的閱讀動機根本不符，極少有讀者會想在網路上進行一場文學深度之旅，複雜交疊的語義不是年輕的速食文化接受者所能承受。(九把刀 2007：52)

誠如九把刀所言，網路小說作者順應著的是新時代的閱讀需求，繁複的文學性絕非作者在創作時的考量，因此網路小說作者所要做的是盡量讓讀者快速方便地享受到故事劇情。九把刀即舉例，在文字介面上，由於網路視覺空間不耐煩重的文字質量，因此網路小說作者們多善用簡單俐落的排版與文字，「讓寬鬆的排版降低讀者在閱讀上視覺的壓力」。(九把刀 2007：100)此外，網路小說由於連載與即時回饋的性質，作者們也有嚴格控制節奏的傾向以滿足讀者需求，盡量讓讀者在每一回都能感受到劇情的推進，若以九把刀的比喻而言，即是要讓劇情像小香腸一般「讓人一口接一口地吃下去」，將每一回都切割出適當的份量。(九把刀 2007：162-63)當此理念反映在電影中時，也使我們並未見到新電影時期

² 在此感謝匿名審查人的提醒，對於小清新脈絡的追尋可追至青春片類型或學生電影類型。

³ 感謝匿名審查人的提醒，在《那些年》之前台灣網路小說已有改編為電影的紀錄如痞子蔡的《第一次親密接觸》(2000)與琦琦的《晴天娃娃》(2000)。然而由於《那些年》的影響力顯然更盛於這兩部千禧年初的作品，在《那些年》之後，除了九把刀自己小說的改編電影《等一個人咖啡》(2014)、《月老》(2021)等，也帶動了藤井樹的網路小說改編電影《六弄咖啡館》(2016)。在針對此議題的論文中，亦有將《那些年》的上映視為網路小說改編電影圓熟期或蓬勃期的到來(陳煜昇，2016；吳品哲，2015)。本文在此因而視《那些年》為網路小說改編電影浪潮的代表作

常見的任何會拖慢節奏或強調觀者自行思考的鏡頭語言，如拍攝之初如九把刀即為電影定調：「分鏡以活潑流暢為最低標準，還希望偶爾來點令人眼睛一亮的新花樣，沉悶遲緩的、甚至是死擺定鏡的運鏡我不要」（九把刀 2012:98）。

九把刀專屬的網路愛情小說風格也塑造了電影《那些年》與眾不同的愛情電影特色。據李文瑄的分析，以都市恐怖病起家的九把刀，撰寫愛情小說時明顯與蔡智恆、藤井樹等其他知名愛情網路小說的讀者群區分，初期以魔幻現實為主，之後發展為熱血宅男的青春校園戀愛故事，不強調戀愛至上，而是結合了友情與青少年男性的幼稚。（李文瑄 2016:63）九把刀即善用了電影媒介強化故事中幼稚與熱血的價值觀，片中新增大量學生間的性玩笑，且影像處理上，九把刀並非以寫實方式呈現當中的窘迫，而多是運用喜劇式的鏡頭切換來表達，透過連續的蒙太奇與誇張的肢體演技堆疊電影語言。這些影像效果使得畫面並未如想像中傷風敗俗，而是以荒謬方式建構輕鬆歡樂的性隱喻，雖不免稍嫌直白，但也強化了故事中對幼稚青少年的角色渲染。

此外，陳國偉曾指出，台灣網路愛情小說經常帶有偶像劇的特色，「希望能夠捕捉時代潮流而獲得年輕觀眾認同」（陳國偉 2013：123）。電影《那些年》新增網路畫家彎彎此一角色即在呼應網路時代的特色，讓經歷過網路素人透過各種才華掘起現象的年輕人有所共鳴。而在小說《那些年》中也有十足的偶像劇敘事，常透過共有的學生生活記憶回想青春浪漫，也曾在小說敘事中直接召喚：「想像《東京愛情故事》若沒了小田和正的《愛情突然發生》主題曲，那段四角戀愛還剩下多少感動？」（九把刀 2011:164）。不同的是，到了電影《那些年》，由於電影與偶像劇同樣以影像媒介為基底，不再僅是透過情節或直接挪用以召喚偶像劇，而是在敘事手法上直接大量參酌了時下偶像劇用以烘托氛圍的方式。電視文化研究者趙庭輝即指出，台灣的電視劇從《流星花園》開始即創造了一種獨特的影像美學，將「流行音樂」與「戲劇」結合為「演歌劇」，並透過大量流行音樂輔佐劇情發展並塑造浪漫氣氛。（趙庭輝 2006:107）同時，電影在劇情設定上也靠向偶像劇的敘事開場，這體現在「一起追」的概念在小說與電影的差異，此事件的發生原為小說版中段時才被柯景騰慫恿，改為電影一開場同班同學就一起喜歡沈佳宜。這一敘事手法類似《流星花園》的四男追求一女，透過別出心裁的設定為整部劇帶來新鮮感。值得一提的是，《那些年》的製片柴智屏本身即是台灣偶像劇的重要推手，在其幫助下《那些年》顯然展現了不同於其他愛情電影的特質，帶有濃厚的偶像劇通俗文化氛圍。

最後，小清新的類型敘事系統中，對地方的懷舊也佔有一席之地。范銘如曾分析，1990 年代以降，由於各縣市開始有充足資金投入文化建設，地方中心的風氣慢慢引起創作者留意地誌書寫的重要性，並在千禧年後形成文學潮流。（范銘如，2015：228）這一地方中心的潮流不僅是文學界，台灣電影千禧年後也多有以強調地方風景的呈現，被視為後新電影的濫觴《海角七號》即以恆春為主要場景，在《那些年》中也有響應這波潮流的呈現，無論小說或電影都盡可能呈現彰化地景或在地市的市井生活。這種對地方風景的描寫當可視為當代小清新的一大特色，這裡的重點並非是拍攝的地方為何，而是其呈現的方式，

台灣電影已經發展出將在地特色與人物劇情有效結合的方式，《那些年》即經常不著痕跡地呈現彰化常民的飲食習慣以及生活地景，或透過學生間的聊天提及地方的民間傳說。這並不是去追求台灣某種整體性的風景，而是以地方文化為依歸，對於台灣內部而言這種敘事元素有助於使台灣面貌產生多元的異質性，至於在台灣以外的全球化框架下，儘管不一定能吸引國際交流，正如前一節所分析，在地的文化身份往往在重新語境化的過程中被抹除，然而意圖呈現地方的敘事方式卻被保留下來。

從上述這些電影類型的敘事系統分析來看，《那些年》所呈現小清新並未有任何會拖慢節奏的鏡頭語言，也未有需要深度思考的隱喻，更未追求沉重的寫實技法。此一改編模式帶有強烈的讀者／觀眾導向，主要適應著新世代觀眾習慣於網路小說、偶像劇乃至地方敘事的敘事模式，並適時加入直白有趣的鏡頭效果。這一結果在票房上的成功，也使得台灣愛情電影朝向小清新的氛圍，並明顯影響了後續一樣以小清新類型聞名的台灣愛情電影如《我的少女時代》。

在進一步將小清新類型作為影響電影重製的線索，這不只表明台灣出現了能夠跨及東亞大眾觀眾的特殊風格，更重要的是這風格甚至引起異國的創作實踐，並再現為屬於泰國或日本的小清新。這現象也帶來某種對台灣如何世界化的啟示，不是僅去思考是否有像魔幻寫實那樣能夠與世界讀者的有交流可能的領域，而是發現產自台灣本土塑造的類型敘事已有在東亞地區獲得廣泛認可的可能性，並達成得以流通於世界的要件。小清新類型的引入其他國家時，也經常回應或開創了當地電影史某種懷舊的浪潮，《那些年》在日本的重製即響應了平成懷舊，到了泰國此重製電影的熱銷更引起了電視劇改編，藉由台灣電影說故事的方式擬造了他們的「世界」。

誠然，小清新也的確為某種情感結構或某種標籤，因為此詞帶有某些特定的相關元素例如回憶、校園、純愛、藍天白雲、庶民幽默等。然而，也不能忘記小清新的誕生也是依附著在地文化而生的，這些在地文化包含 2000 年初的台灣網路小說與偶像劇文化、小而輕的年輕世代文化、台灣地方日常細節的積累等，共同形塑出一個世代的感覺結構，這種在地性已不只是一是要拍出某種明確的景觀，也培養出特定敘事方式，且並非只存在一時，而是隨著東亞電影重製現象共同去影響各地對自己所處環境的想像，達成參與世界形塑的過程。

四、結語

本篇論文試圖探索近年來台灣電影透過跨國重製現象展示的全球化下文化輸出模式。這波風潮集中於重製台灣後新電影之後的大眾愛情電影，《那些年》提供了良好的案例，讓我們了解台灣電影在東亞地區日漸增長的影響力。

綜觀來看，從台灣出發，經過日本與泰國的重製，儘管劇情大致保持不變，然而這種跨國重製經常透過在地文化符碼的轉換，展現出東亞電影產業的重新語境化過程。此種重

新語境化將原本具有濃烈台灣性的元素與當地喜劇形式風格置換為符合當地觀眾喜好的內容。然而，雖然獨屬於台灣性的文化符碼在重製過程中被盡數抹除，暗示了無法自物質的、可見的或有深刻歷史過程的在地性元素吸引異國的觀眾，但核心的情感結構仍被保留，這凸顯了小清新風格在電影中不可忽視的影響力。作為一種由台灣偶像劇和網路小說文化發展而來的類型，小清新表現了純愛、校園、回憶等元素，這些特徵讓《那些年》在不同文化場域中仍能引發共鳴。這種情感結構不僅在台灣本土受到認可，並且成功跨國流通，成為其他國家重製台灣電影的重要動力來源之一。

這一啟示帶來了本文的主張，在探討世界化的路徑時，或許不是僅專注於能夠與海外觀眾或讀者有共同主題的元素，我們也必須想辦法關注那些因應台灣文化而生的思考方式、情感結構與敘事系統，這些獨特性能提供異文化觀眾沒有體驗過的世界。易言之，台灣電影的世界化歷程並非僅依賴於文化符號的輸出，更可透過類型與情感來實現，像「小清新」這類生成於在地的電影類型，不僅展示了台灣電影在全球市場中的軟實力，也啟示我們，當地文化可以透過情感結構或電影類型的重新包裝與再現，成功進入異國的文化場域，並達成與世界的相互形塑。

引用書目

- Cho, Younghun. 2011. "Desperately Seeking East Asia Amidst the Popularity of South Korean Pop Culture in Asia." *Cultural Studies*, vol. 25, no. 3, pp. 383–404.
- Damrosch, David. 2003. *What Is World Literature?* Princeton University Press.
- Diffrient, David Scott, and Kenneth Chan, editors. 2023. *East Asian Film Remakes*. Edinburgh University Press.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Leitch, Thomas. 2013. "What Movies Want." *Adaptation Studies—New Challenges, New Directions*, edited by Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik, and Eirik Frisvold Hanssen, Bloomsbury, pp. 113–75.
- Lim, Song Hwee. 2022. *Taiwan Cinema as Soft Power: Authorship, Transnationality, Historiography*. Oxford University Press.
- Verevis, Constantine. 2006. *Film Remakes*. Edinburgh University Press.
- 九把刀：《再一次相遇：電影創作書》，台北：春天出版，2011年。
- 。《那些年，我們一起追的女孩》，台北：春天出版，2011年。
- 。《依然九把刀：透視網路文學演化史》，台北：蓋亞文化，2007年。
- 史書美：《跨界理論》，台北：聯經出版，2024年。
- 李文瑄：〈出版媒介與性別化的書寫位置：台灣網路愛情小說發展歷程（1998-2014）〉，台中：國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士學位論文，2016年。
- 邱貴芬：《台灣文學的世界之路》，台北：國立政治大學政大出版社，2023年。
- 范銘如：《空間／文本／政治》，台北：聯經出版，2015年。
- 陳國偉：《類型風景——戰後台灣大眾文學》，台南：國立台灣文學館，2013年。
- 彭小妍：〈《海角七號》：意外的成功？——回顧台灣新電影〉，《電影欣賞學刊》第142期，2010年3月，頁124-136。
- 楊芳枝：《台流·華影：中國霸權下的台灣電視劇文化、性別與國族》，台北：國立台灣大學出版中心，2023年。
- 趙庭輝：〈偶像劇《流星花園》的文本分析：青少年次文化的建構與再現〉，《藝術學報》第78期，2006年4月，頁101-123。
- Thomas Schatz 著，李亞梅譯：《好萊塢類型電影：公式、電影製作與片廠制度》，台北：遠流，1999年。